

# Urban Tattoos for new Landscape narratives

Explorando el papel del arte urbano en el contexto de la ciudad contemporánea

# Urban Tattoos for new Landscape narratives

Exploring Urban Art Role into Contemporary City Context

**García-Mayor, Clara**

Universidad de Alicante, Escuela Politécnica Superior, Departamento de Edificación y Urbanismo, Área de Urbanística y Ordenación del Territorio, Alicante, España, [magarma@ua.es](mailto:magarma@ua.es)

## Resumen

El estudio de la ciudad contemporánea ha evolucionado en las últimas décadas, incorporando a la descripción morfológica de datos objetivos y elementos que configuran la escena urbana, otros factores subjetivos como son el comportamiento, la experiencia y las preferencias de los usuarios. En el espacio público urbano se contextualizan y suceden los procesos sociales, multiculturales e intergeneracionales, que conciernen a una colectividad. De todas las posibles formas de expresión pública, la práctica ancestral de escribir en las paredes —hoy denominado *graffiti*— ha sido el modo de expresión libre, reivindicativo y anónimo que, combinado con las técnicas de diseño gráfico, difundía de forma transgresora y espontánea un mensaje a la vista de todos. Asimilable a la manera en que los tatuajes se imprimen en la piel, el *graffiti* lo hace sobre la envolvente del espacio público —*Urban Tattoo*—; y aunque no modifica la geometría del lugar incide en la percepción espacial; se establece, así, un diálogo con el observador activando nuevas narrativas, comparable al efecto que puede tener un tatuaje como proyección de la personalidad de quien lo lleva. El presente artículo analiza cómo el *graffiti* y su evolución en imagen mural de arte urbano transforman la interpretación del espacio público contemporáneo; muestra las diferencias entre las iniciativas de carácter individual y las que están organizadas a través de instituciones públicas o privadas; y, finalmente, reflexiona sobre alguno de los efectos derivados de la instrumentalización de la técnica por intereses ajenos a la libre expresión creativa.

**Palabras clave:** paisaje urbano, espacio público, arte urbano, arte mural, *graffiti*

## Abstract

The study of contemporary city has evolved during the last decades introducing subjective factors: user's preferences, behavior and experience, into the traditional morphological description to achieve a complete understanding of an urban public scene. This article analyses the transformation of contemporary public space narratives through mural art. The mural is tattooed onto the façade surface and surrounds the public space scene. Without altering the dimensions of the open public space, this urban art provides a new perception of place. Graphics and images generate new spatial narratives that become part of the urban landscape. Public urban space supports exchange and spontaneous communication of a cross-cutting nature among people in all communities — including intergenerational and multicultural exchanges—. In this spatial context, the urban mural art —"Urban Tattoo" — acts as a symbol of free expression and is available for all to see, providing an additional dimension of communication. This study makes a distinction between art created by individual initiative and art that is institutionally promoted. The art of the individual street artist is daring, spontaneous, genuine, and commonly underlays a specific meta-language only completely understood by insiders; but, at the same time, there is a graphic symbolism that connects easily with the public. By contrast, art that is sponsored by an institution is created with the objective of regenerating bland areas in the urban fabric. The same artistic techniques are used but the artist is constrained by a creative brief which is drafted by the sponsoring organization. Some unexpected consequences have resulted from these novel initiatives that promote the regeneration of urban areas using art to convert urban spaces into an open-air museum.

**Keywords:** urban landscape, public space, urban art, mural art, *graffiti*

## 1. El espacio público sensitivo

El presente artículo se contextualiza en el concepto de ciudad que emerge del *civitas* romano: la amalgama de personas, espacio y tiempo, en la que los individuos construyen sus referencias vitales sobre una estructura física que ofrece espacios —artificiales, naturales, planificados, públicos, libres, vacíos— que convertimos en lugares con significado propio (Cacciari, 2010). Es la *urbs*, la ciudad usada (Delgado, 2007) que percibimos diferente según las condiciones ambientales y la dinámica de las actividades que se superponen, el lugar en el que acumulamos experiencias con las que establecemos juicios de valor (Solà-Morales, 2002) como parte integradora de esta construcción social de la realidad (Berger y Luckmann, 1966). Por tanto, la escena pública urbana es un lugar de intercambio, de aprendizaje, de protesta y de convivencia, donde la comunidad establece su código de comunicación, tanto formal como informal, cuyo atractivo para los usuarios no radica únicamente en una composición equilibrada de volúmenes y formas, “sino en una adecuada combinación de usos y densidades, que incluso sobrepase las expectativas tanto individuales como colectivas” (García y Serrano, 2015), y ello forma parte de la denominada “ciudad sensible” como espacio de estudio y comprensión de la ciudad contemporánea.

Aunque el término *Senseable city* —ciudad sensible— fue adoptado en 2004 por Carlo Ratti para el *Senseable City Lab* del *Massachusetts Institute of Technology* —MIT— en una nueva aproximación multidisciplinar al estudio de la ciudad investigando la interacción entre personas, ciudad y tecnología; surgido de la necesidad de complementar el tradicional análisis espacial con los datos extraídos de la experiencia del usuario. Complementariamente, Angelique Trachana (2013:105) explica que se puede interpretar también “en su doble acepción de ciudad que reacciona y de ciudad experimentada a través de los sentidos”. Las nuevas tecnologías digitales permiten la incorporación de datos de preferencias de los usuarios a los estudios científicos y técnicos, como es el caso de las investigaciones a partir de los datos geolocalizados recogidos de las redes sociales (Agryzkov et al, 2016; López, Serrano-Estrada, Nolasco-Cirugeda, 2016; Martí, Serrano-Estrada y Nolasco-Cirugeda, 2017). El segundo enfoque de carácter interdisciplinar es la investigación cualitativa de la experiencia perceptiva que los usuarios tienen de la ciudad a partir del análisis visual (Pink, 2008; 2012; Gisbert, 2016). La escena urbana se convierte en parte fundamental para la comprensión del medio, las acciones y los usos espontáneos que acontecen, constituyendo un componente fundamental en la evolución de una sociedad tanto desde el punto de vista personal como colectivo; motivo por el que su estudio, análisis y métrica se convierte en objeto de interés científico.

La ciudad favorece la existencia de un contexto de intercambio que estimula la creatividad y facilita la expresión libre y la reivindicación anónima (Martínez, 2016), que se canaliza en el espacio público a través de todo tipo de acciones como son, entre otras, las relacionadas con el arte —pintura, escultura, música o danza— que hacen posible la experimentación del paisaje urbano promoviendo una idea nueva. De todas las posibles muestras de intervención espontánea, la práctica ancestral de escribir en las paredes —hoy denominado *graffiti*— ha sido el gesto autónomo y anónimo que, combinado con las técnicas de diseño gráfico, dejaba de forma transgresora y espontánea un mensaje a la vista de todos (Childs, 2012). El origen contemporáneo del *graffiti* como movimiento se identifica específicamente con la práctica aparecida en Filadelfia, Estados Unidos, consolidada en Nueva York a principios de los años setenta del siglo XX, como rebeldía expresada en los muros de los barrios más desfavorecidos de la urbe (Fariña, 2012). Este inicio, subversivo y proscrito, sólo legible para iniciados, encontró un punto de confluencia con el arte académico en el movimiento denominado *postgraffiti*, simultáneo al *graffiti* (Ballaz, 2009; Abarca, 2010), en el que los artistas urbanos se dirigen al público en general con obras de carácter narrativo. Asimilable a la manera en que un tatuaje se imprime en la piel, el *graffiti* lo hace sobre la envolvente del espacio público; y aunque no modifica la geometría del lugar incide en la percepción, estableciendo un diálogo con el observador y proporcionando una dimensión adicional de comunicación mediante la activación de narrativas urbanas, comparable al efecto que puede tener un tatuaje como proyección de la personalidad de quien lo lleva (Martín, 2013).

El título de este artículo *Urban Tattoos for New Landscapes Narratives* sintetiza la idea de que, bien como *graffiti* o como mural, el arte urbano transforma la narrativa del espacio público contemporáneo en el que se introduce. La equiparación del grafismo mural realizado sobre la superficie de una construcción, con el concepto de tatuaje —“*Tattoo*”— está relacionada fundamentalmente con tres cuestiones: en primer lugar, con el carácter superficial del proceso de ejecución de ambos; en segundo lugar, de la condición cultural transgresora que proviene de los lugares en los que se sitúa la obra, dado que el emplazamiento elegido es parte del mensaje —muy expuesto, escondido, utilizando espacios “habituales” o bien “prohibidos”, utilizando cicatrices o elementos preexistentes, etc.— (Pérez, 2015); en tercer lugar, las temáticas siempre tienen intención dentro de un trasfondo personal o ideológico, desde el nombre o la palabra más básica, monocromática y con diferentes tipografías, hasta las piezas más complejas de gran escala. El término paisaje —“*Landscape*”— asocia las personas y el lugar a través de connotaciones culturales. Por último, el sentido de la palabra narrativa —“*Narrative*”— en el contexto de lo urbano contemporáneo

responde a la correspondencia entre lo gráfico y las características del texto literario: a) las intervenciones se producen de manera múltiple y simultánea, con diferentes escalas y morfologías espaciales —ciudad tradicional, contemporánea, lugares públicos y privados, etc.— por lo que no existe una configuración espacial tipo; b) el artista es el narrador, dado que expresa su punto de vista de los hechos que quiere relatar, y frecuentemente hay más de un artista trabajando sobre el mismo tema desde diferentes puntos de vista o complementarios —múltiples narradores—; y c) se incorporan elementos abstractos, simbólicos, humorísticos e irónicos, que requieren un cierto bagaje para comprender la obra en todas sus dimensiones.

Todo ello constata que no hay una única forma de comprender y percibir el espacio de la ciudad (Tuan, 1990). La concurrencia en el espacio público y su realización “por iniciativa del artista, sin el control de ninguna institución” son dos rasgos distintivos de todos los géneros englobados en el denominado “arte urbano”, que Javier Abarca (2009) define como: “...un cajón de sastre que reúne corrientes de actuación muy diferentes en origen, forma e intención. Desde el juego competitivo y sectario del *graffiti* hasta formas de arte abiertas al público general, desde artistas centrados en la propagación de una identidad gráfica —una suerte de versión para todos los públicos del *graffiti*— hasta artistas que trabajan a partir de contextos concretos, (...)”. En este marco, se aborda la reflexión en torno al papel del arte urbano en la ciudad contemporánea. El punto de partida es entender el *graffiti* como un *ready-made* —objeto encontrado— donde su valoración como creación artística aparece cuando la intervención, que supone una mínima modificación del elemento que le sirve de base, inspira una nueva mirada o pensamiento a quien la contempla, integrando elementos del espacio como parte de la propuesta artística y, proporcionando así, una experiencia diferente en un lugar cualquiera de la ciudad (Jarque, 2008; Blanes et al., 2015) (Fig. 1).



Fig.1. “Better Out Than In” by Banksy. Fuente: <http://www.banksy.co.uk/>. La figura del grafitero usa la planta oportunista que crece en la junta de la medianera, conectando imagen y lugar. Además de la acción de vomitar, “throw-up” en inglés, también se refiere al formato de “letra pompa” cuyos trazos se ven en el muro.

Seguidamente, se analiza el mural urbano como otra versión de la pintura mural que incorpora nuevos elementos desde el punto de vista de la concepción —la narrativa del *genius loci* frente a la experimentación abstracta— y del formato de trabajo, haciendo hincapié en las diferencias entre las iniciativas de carácter individual y las impulsadas

a través de instituciones públicas o privadas. Tras estas aproximaciones en que cada obra artística se interpreta como hito puntual dentro de su contexto específico, se muestran ejemplos de diferentes propuestas de dinamización urbana surgidas del diseño de itinerarios alternativos a los más frecuentados para visitar la ciudad, siguiendo la ubicación de una serie de creaciones de arte urbano. Adicionalmente se incluyen algunas consideraciones sobre la acción social apoyada en el arte urbano, para finalizar con una reflexión sobre la instrumentalización de estas propuestas creativas e incisivas y algunos efectos sobre las dinámicas de la ciudad.

## 2. Arte urbano y espacio público

Puede afirmarse que la significación de una obra artística aparece en relación con quien la contempla y que la función de cualquier artista es interactuar con el observador a través de su propuesta creativa. Considerando estas premisas, se puede sostener que el arte urbano tiene una influencia directa en la percepción de la ciudad y en la interpretación de lo que acontece en la escena pública, el denominado “espacio sensitivo” urbano es un lugar de comunicación informal. Así lo entendieron los grafiteros de las bandas urbanas norteamericanas de los años setenta y ochenta del siglo XX, convirtiéndolo en el medio para visibilizar sus reivindicaciones y, desde entonces, se ha continuado utilizando como vía de expresión social, aunque las temáticas y los formatos han evolucionado. Los posicionamientos iniciales se inspiraron en la coyuntura de cada momento de actualidad, cuestiones locales específicas o bien de alcance global, aspectos de tipo político o social (Fig. 2) y argumentos globales en torno al medioambiente o a la sociedad de consumo (Fig. 3). La evolución ha introducido variaciones tanto por las técnicas y materiales, como en los lugares escogidos de manera oportunista: desde los tradicionales muros y paredes, al uso de carteles de fabricación propia o de paneles publicitarios.

### 2.1. El graffiti como objeto encontrado

La figura 1 del apartado anterior y las siguientes figuras 2 y 3 las podemos clasificar dentro de la categorización de “urban tattoos” que se inspiran en lugares a priori poco sugestivos, serían los que hemos denominado “ready-made”: obras cuyo mensaje se ancla al espacio específico en el que se insertan y en las que el soporte tiene elementos o pátinas que se integran como parte de la obra.

El primer ejemplo son los monstruos de colores de Thierry Noir pintados sobre el Muro de Berlín elaboradas en plena Guerra Fría (Fig. 2). Pintar sobre el Muro fue la manera que encontró este autor para protestar y reaccionar, no sólo ante la existencia de un límite físico, también hacia la atmósfera opresiva de la vigilancia. El estilo gráfico básico representa personas y otras criaturas que son metáfora de la agresividad de la frontera impuesta; la idea artística era transformar la imagen de un muro duro, anodino, símbolo de una ruptura, “ridiculizando su existencia” (Celdrán, 2014). Este arriesgado gesto inicial —fue el primer artista que pintó el muro— enmarcado dentro la protesta política, se extendió a lo largo de 4 kilómetros y, tras la caída del Muro en 1989, se siguieron haciendo pintadas y *graffitis* como expresión de las preocupaciones de una sociedad, primero reprimida y posteriormente liberada.

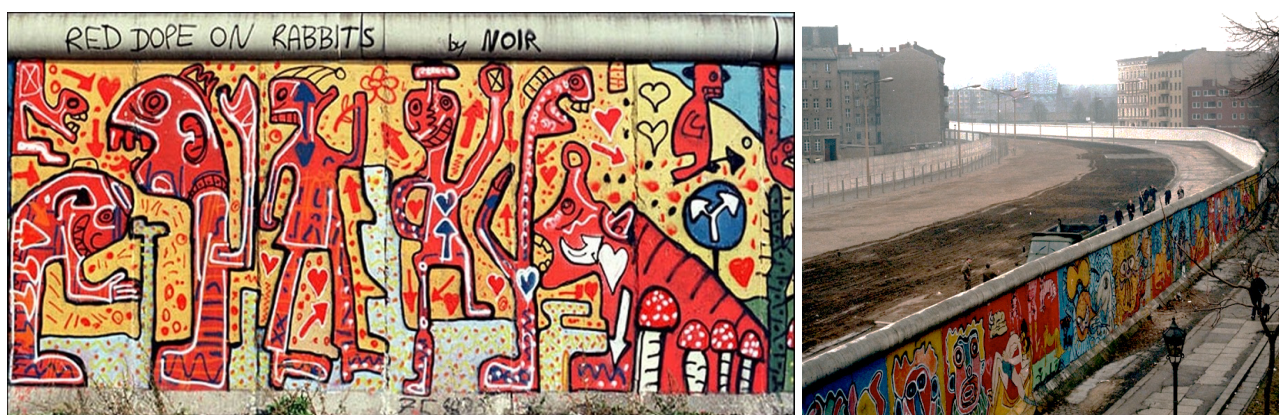


Fig.2. *Graffitis* en el Muro de Berlín, metáforas de la crudeza de la frontera. Izq. “Red Dope On Rabbits” de Thierry Noir, Berlín, años 80. Dedicado a los conejos salvajes que habitaban la franja central del muro. Dcha.: foto realizada por Noir desde el baño de la casa okupa en Berlín occidental. Fuente: <http://madeinshoreditch.co.uk>. Consultada en junio 2017.



El segundo ejemplo (Fig. 3) es un graffiti de protesta dirigida a la sociedad de consumo realizado por Banksy. En 1992 se inauguraba en las proximidades de la localidad de Croydon, situada en el Gran Londres, el almacén de la cadena IKEA más grande de Reino Unido. Banksy ejecutó su obra, hoy desaparecida, sobre un muro intercalada con una serie de vallas publicitarias muy bien posicionadas y con buena visibilidad desde las vías principales de acceso, en las que los anunciantes señalaban la proximidad a Croydon. La existencia de un hueco entre dos carteles publicitarios, que inadvertidamente encuadraban las antiguas chimeneas de ladrillo del edificio reconvertido a gran almacén, es aprovechada por el artista. El *graffiti* nos muestra un adolescente punk leyendo las instrucciones de una caja abierta con el logotipo de los grandes almacenes “IEAK”, con la disposición de quien aparenta querer montar una pintada y busca el orden de las palabras y letras repartidas por la pared. Por un lado, la deliberada errata en el nombre convierte la marca en una expresión cuya pronunciación en inglés suena a la expresión onomatopéyica de asco “yuck”. El chico tampoco tiene una actitud propiamente punk más allá de la apariencia física, dado que ha sucumbido a la compra en la gran cadena comercial. Aunque esta pieza está totalmente vinculada al lugar en el que se ha realizado, para alguien que conociera la existencia del almacén de IKEA, el trasfondo del mensaje es igualmente legible al estar contextualizado en los modos de vida urbanos europeos contemporáneos.



Fig.3. “IKEA Punk” de Banksy. Croydon, London, 2009 (actualmente eliminado). El marco rojo indica la ubicación de la nueva tienda IKEA. Fuente: Izq. <http://arrestedmotion.com/>. Drcha. <http://www.banksy.co.uk/>. Consultadas en junio de 2017.

Las intervenciones mostradas, aunque radicalmente diferentes en cuanto al motivo y al contexto espacio-temporal, sirven para ejemplificar el posicionamiento de cada artista ante la sociedad en que desarrollan su trabajo, buscando intencionadamente la reacción de la comunidad. En el primer caso, en Berlín la sociedad se dividía entre aquellos que apoyaban esta subversión gráfica y los que insultaban la acción porque lo entendían como la “banalización de una situación dramática” (Celdrán, 2014). En el segundo caso, además de la crítica hacia el consumismo, la actitud del chico punk es ambigua, estéticamente muestra pertenecer a una tribu urbana anticapitalista, pero su compra para montar un *graffiti* delata incongruencia entre lo que se dice y hace. La incorporación de esta obra definitivamente incide en la lectura de los mensajes publicitarios que la rodean, por tanto el artista consigue que quien observa esta obra reaccione ante lo que tiene delante con una mirada más inquisitiva y menos indolente.

Estos gestos reivindicativos, surgidos desde la espontaneidad y libertad de los artistas, se desarrollan desafiando al orden establecido y son trabajos que nacen con la vocación de ser efímeros (Gavin, 2008). Los lugares que hemos denominado “de oportunidad” en los que estos trabajos tienen mayor impacto para la reivindicación de ideas (Fernández, 2004; Ballaz y Crespo, 2012), suelen inspirarse en espacios de indefinición urbana surgidos durante diferentes etapas del crecimiento de la ciudad. La incorporación de piezas heterogéneas de tejido urbano va transformando paulatinamente el espacio físico, de manera que se generan áreas atractivas a la vez que quedan por el camino espacios relegados al olvido, elementos que no llegan a integrarse, discontinuidades y obsolescencias sin resolver—lo que Solá-Morales (2002; 126) denominó *terrain vague*— completando así la composición del paisaje urbano. Estos rincones anodinos e indiferentes que son el panorama en el que muchas comunidades desarrollan su día a día, se transforman en espacios que adquieren significación o recuperan el protagonismo perdido a través de intervenciones de carácter artístico, como son las técnicas murales, que jugando con la configuración espacial y los elementos preexistentes introducen, con voluntad evocadora, educativa o transgresora, una nueva mirada propuesta por el artista (Báscones, 2009; Abarca, 2016).

## 2.2. Arte mural y escena urbana

La incorporación del arte mural en la escena urbana se ha extendido como práctica organizada desde las instituciones, distanciándose del origen artístico libre y espontáneo para ser regularla como una línea de trabajo planificada dentro de la forma de diseñar el espacio público. Hay diferentes objetivos conectados a estas iniciativas: **mejora de la escena urbana** con la búsqueda de soluciones para la armonización de los entornos integrando medianeras que han quedado expuestas, espacios no resueltos por cambios de alineación, o la recuperación de símbolos de identidad para la población que habita un barrio; la **dinamización urbana** de determinadas áreas de la ciudad incorporando nuevos itinerarios en los que descubrir las obras artísticas para integrarlos en la oferta turística de la ciudad; o bien, la **acción social planificada**, utilizando el imaginario de estas técnicas transgresoras para trabajar con colectivos de jóvenes en riesgo social.

Desde el punto de vista de la implantación en la ciudad se pueden distinguir dos situaciones diferentes: a) cuando se trata de una obra artística realizada de manera aislada; b) cuando la estrategia consiste en diseñar una ruta a partir de la conexión de diversos espacios en los que existan actuaciones de arte urbano. Desde el punto de vista de la escala, las actuaciones tienen en común que su tamaño va más allá de la escala humana, donde se busca la visibilidad institucional de quien las promueve y necesitan siempre medios auxiliares para su ejecución. En relación con las temáticas, dado que se trata de trabajos por encargo y, en la mayoría de casos están supeditados a una inversión pública, se utilizan más a menudo motivos evocativos, figurativos o abstractos, diluyéndose el objetivo reivindicativo. El arte urbano nómada, libre y clandestino se ha visto relegado a la periferia de la ciudad dado el endurecimiento de la legislación reguladora y el incremento de las sanciones (Ballaz y Crespo, 2012); mientras, en el centro de la ciudad, se traslada la misma técnica artística aplicada de manera planificada como mecanismo de renovación.

### 2.2.1. *Genius Loci*: La narrativa rescatada

Todas aquellas propuestas en las que el artista cuenta la historia de un área evocando su carácter o los símbolos de identidad que la elevaron a categoría de lugar, otorgando a sus habitantes la condición de comunidad, se engloban bajo el presente epígrafe. Evocar cualidades propias, quizás olvidadas o imprecisas, como recurso para definir la escala con relación al espacio y al tiempo dentro del planteamiento temático es inherente a estos diseños de trabajo mural.

Un claro exponente de este planteamiento, en el que el anclaje emocional al lugar se hace a través de elementos etnográficos de su historia, son los trabajos del artista Antoni Gabarre, del que se han seleccionado dos ejemplos representativos. El primero de ellos es el mural de la plaza de La Pomeria (Fig.4), en el barrio de Sant Andreu en Barcelona. En el año 1986, debido a un derrumbamiento producido por las obras del metro de la ciudad se generaron de manera imprevista unas medianeras expuestas hacia el espacio público de una plaza. La propuesta de Gabarre reproduce el ambiente de un pueblo, recordando lo que en su origen fue esta villa de Sant Andreu de Palomar en el llano de Barcelona, ahora integrada como distrito dentro del tejido urbano de la ciudad. A modo de trampantojo, en el mural urbano se muestran arquitecturas tradicionales con ventanas, integrando los huecos pre-existentes en el diseño de la obra. El juego de volúmenes de los tejados y los diferentes planos de fachada del dibujo introducen movimiento y profundidad, generando una escena urbana dinámica que dialoga visualmente con el transeúnte.

El segundo ejemplo del mismo autor, que mantiene la línea de recuperación del simbolismo, es el trabajo de la serie de murales con motivos marinos en el Poblado de Sancti-Petri, Chiclana, Cádiz en el año 2013 (Fig.5). Este poblado de origen fenicio, hoy abandonado, era conocido por la actividad de pesca del atún en almadraba desde los años cuarenta hasta principios de los años setenta del siglo XX, seña de identidad ligada a la actividad económica tradicional de este asentamiento. Se trata de un diseño que reproduce, en diferentes escenas, un fondo marino donde atunes, medusas, una ballena y otras criaturas ensalzan la condición marítima propia de la fundación de este lugar. La escala gigante de los atunes en relación a la fachada en que se dibujan y el fondo azul intenso produce el efecto de amplificación y dinamización del espacio público, incorporando simbolismo y fantasía a la escena urbana. En esta trama discontinua, desdibujada por el abandono de las edificaciones y la pérdida de actividad, el enfoque de esta serie de murales que forman un proyecto temático, unido a la escala pequeña del poblado y la ubicación de las obras, genera recorridos alternativos de reconocimiento del lugar, amplificando la sensación espacial. Por tanto, la organización de una colección de propuestas con un hilo conductor articulado en la historia local crea una nueva oportunidad de aproximación y reconocimiento del espacio. Este proyecto es una "iniciativa de voluntariado artístico urbano para iniciar un proceso de reivindicación de la conservación del patrimonio cultural y urbano del poblado de Sancti-Petri, en Chiclana" (Gabarre, 2014).





Fig.4. Mural Plaza de La Pomaera. Barcelona, 1986. Restaurado por el Institut del Paisatge Urbà de Barcelona en 2005. Fuente: [www.antonigabarre.com](http://www.antonigabarre.com). Consultada en mayo 2017



Fig.5. Mural con motivos marinos en el Poblado de Sancti-Petri, Chiclana (Cádiz), 2013. Fecha de la imagen: mayo 2016. Fuente: <http://ninhachica.blogspot.com.es/2014>. Consultada en mayo 2017.



Alguna de las propuestas artísticas exhibe una condición mixta, a caballo entre la reivindicación del carácter identitario de la trama urbana en la que se enmarca y la inclusión de elementos surrealistas y simbólicos. Un ejemplo de ello es la obra denominada “Balcones de Barcelona” (Fig. 6), mural de 450 m<sup>2</sup> situado en la plaza Pablo Neruda de esa ciudad, realizado por el grupo francés *Cité de la Création* en 1992 dentro de la estrategia de embellecimiento urbano desarrollada con motivo de la celebración de los juegos olímpicos. El trabajo artístico reproduce la composición de una fachada típica del ensanche ejecutada como si fuera un trampantojo, en la que están asomados a los balcones hasta 26 personajes clave de la cultura relacionados con la ciudad —Ildefonso Cerdá, Antoni Gaudí, Pablo Picasso, entre otros—. En esta pieza, el fondo arquitectónico conecta directamente con las proporciones, escala y estilo de los edificios colindantes pertenecientes al ensanche decimonónico suscitando la trabazón con la ciudad real; son los personajes los que otorgan la perspectiva surrealista y simbólica que despierta la curiosidad y dinamiza la escena urbana.



Fig.6.: Trampantojo en la plaza Pablo Neruda “Balcones de Barcelona”,1992. Vista general y detalle. Fuente: Izq. IMPUQV. <http://ajuntament.barcelona.cat/> Dcha. <http://mon-ra-mon.blogspot.com.es/>. Consultada en mayo 2017.

### 2.2.2. Experimentación abstracta y simbólica. Intertextualidad

El siguiente grupo de intervenciones se diferencia de las anteriores por las temáticas que se abordan y su materialización. Incorporan elementos a veces inexplicables, que buscan una proyección más allá de la comprensión racional y evitan mimetizarse con el entorno; se utilizan referencias cruzadas con otras artes —poesía, música, literatura, entre otras— o del trabajo de otros artistas, en este sentido podemos hablar de intertextualidad en la narrativa de la propuesta plástica. El objetivo último coincide con las del apartado anterior en querer transfigurar elementos anodinos en referentes visuales del espacio público, creando así una atmósfera diferente en los entornos habituales de la ciudad que influya positivamente en la experiencia de los transeúntes.

Un ejemplo ilustrativo recientemente inaugurado es el trabajo realizado por el artista Eduardo Kobra para el Centro Cultural Puertas de Castilla de Murcia, promovido por la Oficina Municipal del Grafiti del Ayuntamiento. La obra “Rostro de Salvador Dalí” (Fig.7), se basa en la interpretación de una fotografía que realizó Philippe Halsman en



1954 ([www.philippehalsman.com](http://www.philippehalsman.com)). A escala gigante —unos 250 m<sup>2</sup> de superficie—, el motivo ocupa la totalidad de la fachada lateral de la edificación hacia la avenida Miguel de Cervantes. El edificio en el que se interviene es un centro cultural diseñado por el arquitecto Oscar Tusquets, en funcionamiento desde el año 2003, donde se organizan principalmente actividades relacionadas con el arte, el cine y la innovación; por tanto, el objetivo de la intervención no responde a una necesidad de regeneración de un espacio obsoleto, sino a una operación de imagen para amplificar el proyecto de arte urbano impulsado por el Ayuntamiento. La elección de Salvador Dalí, exponente de la pintura surrealista e icono del arte contemporáneo, sintoniza con las actividades que se desarrollan en este lugar, epicentro de muchas de las acciones culturales de la ciudad. El mural actúa como llamada de atención hacia el edificio y transforma la escena urbana con el patrón gráfico de colores vibrantes sobre el rostro gigante. A estas cuestiones se añade la de adquisición de una obra de autor, dado que Eduardo Kobra tiene proyección internacio-



nal, y la utilización de ésta como reclamo turístico asociado al carácter cultural de este ámbito, que es uno de los objetivos públicamente expresados por los responsables del Ayuntamiento.

Fig.7: Mural “Rostro de Salvador Dalí”. Centro Puertas de Castilla, Murcia, 2017. Primeros trazos y resultado final. Fuente: Izq. Arriba. Jesús de la Peña. <https://elpais.com/>. Abajo: <http://www.orm.es/>. Drcha: <https://puertasdecastilla.es>.

Las actuaciones de Barcelona, Cádiz y Murcia permiten mostrar tendencias diversas dentro del amplio abanico de propuestas existentes. Rasgos comunes a todas ellas son: que están impulsadas por iniciativa de la administración pública; que se trata de trabajos por encargo, sujetos a un presupuesto y con un espacio acotado de antemano; la escala de actuación requiere medios técnicos especiales; y, todas ellas interactúan en la escena pública transformando la percepción de quien la recorre.

### 3. Arte mural y ciudad. Nuevos itinerarios para el arte

Como propuestas para la dinamización urbana encontramos ejemplos en prácticamente todas las ciudades de itinerarios creados entorno a una temática específica: gastronomía, naturaleza, arte, entre otros. Así, las propuestas

que se basan en esta nueva apuesta por el arte mural como regenerador de la imagen pública, también se articulan formando parte de una programación para visitar la ciudad. En este sentido los siguientes ejemplos son muestra de dos iniciativas radicalmente distintas, pero con una base común: nuevas formas de recorrer la ciudad siguiendo el arte y generando otras narrativas en el espacio público.

El primer caso es el del Ayuntamiento de Calvià en Mallorca, junto con la Fundació Calvià, que desarrolla desde el año 2012 un proyecto de arte al aire libre para acercar el arte urbano a la ciudadanía —*BetArt Calvià: Laboratori per a un projecte d'Art Urbà*— (Fig. 8). Para ello convoca un concurso en el que los artistas, reconocidos o emergentes, presentan sus propuestas que se realizarán sobre espacios particulares cedidos con unas determinadas condiciones. Las nuevas obras artísticas se incluyen en itinerarios culturales, bien existentes o de nueva configuración, y son el aliciente para pasear por áreas menos conocidas del tejido urbano del municipio. El evento, que va ya por la cuarta edición, se presenta como una propuesta para la mejora y creación de “nuevos alicientes turísticos embelleciendo espacios públicos y privados” (Ajuntament de Calvià, 2017). A esta actividad ya consolidada se le ha incorporado en 2017 *EscolArt*, proyecto con el que artistas locales intervendrán en las fachadas de los centros escolares municipales con propuestas de arte urbano. Arte, educación y reconsideración de la escena urbana pública como espacio de intercambio, de aprendizaje y también económico, son factores que efectivamente requieren de la implicación y planificación desde la administración local.



Fig.8: Cartel anunciador iniciativa BetArt 2014 Calvià. Ajuntament de Calvià. Fuente: <http://www.calvia.com/>

Otra iniciativa enmarcada en la escala urbana como proyecto global fue la llevada a cabo el verano de 2014 en la pequeña villa de Erriadh, de la isla tunecina de Djerba, denominada Djerbahood —1 ciudad, 150 artistas urbanos, 30 nacionalidades, 230 trabajos artísticos murales— comisionada por el artista tunecino-francés Mehdi Ben Cheikh. Con el fin de poner el foco de la noticia en su país de origen, organizó y consiguió llevar a cabo uno de los encuentros más grandes de la escena artística callejera en una de las ciudades más antiguas de esta isla. En este asentamiento tradicional, de casas encaladas y carpinterías pintadas de azul, ajeno a los circuitos turísticos más visitados del país, ejemplo de convivencia entre musulmanes y judíos en pleno norte de África, nunca habían oído hablar de arte urbano hasta la celebración de este taller. El resultado final ha dejado un museo al aire libre sin itinerarios preestablecidos que es un nuevo atractivo turístico para el municipio. Una nebulosa de rincones con sorpresas que descubrir mientras se deambula por las estrechas calles del casco histórico (Fig. 9). Al mismo tiempo, esta iniciativa ha introducido una lectura sorprendente de la ciudad para sus propios habitantes: en primer lugar, por la transgresión que supone pintar por primera vez sobre las fachadas blancas, rompiendo imagen homogénea para introducir motivos de colores vivos; en segundo lugar, por las temáticas dispares elegidas por los artistas —fantásticas, oníricas, abstractas, surrealistas, figurativas—; y, en tercer lugar, por la escala de los dibujos que se apropian del protagonismo del espacio en que se insertan (Fig.10).





Figura 9: Izquierda, reproducción parcial del mapa de Erriadh con la ubicación de intervenciones artísticas. Derecha: Obra artística colaboración de Seth y Pum Pum. Fuente: Web Galería Itinerrance, Paris. <http://itinerrance.fr/hors-les-murs/djerbahood/>. Consultada en mayo 2017.



Figura 10: Izq. Trabajo artístico de ROA, Bélgica. Drcha. Obra de BRUSK, Francia. Fotografías de Nicholas Linn. Fuente: <http://roadsandkingdoms.com/2014/wandering-djerbahood/>. Consultada en mayo 2017.

Este proyecto de la villa de Erriadh ha servido para situar la pequeña localidad en el mapa de la oferta de actividades turísticas tunecino. Las pinturas dotan de contenido artístico contemporáneo excepcional esta villa tradicional. Al igual que en los ejemplos anteriores, el arte ha contribuido a ofrecer un imaginario alternativo cuando se recorre la ciudad, además de permitir una oferta temática en torno al arte urbano que puede reactivar la economía local. La existencia de diversos puntos de atracción en el plano de la ciudad genera una ruta distinta a los recorridos clásicos y, ayuda a estimular áreas ajenas a los circuitos más populares; en este punto, la cuestión sobre la que reflexionar es si estas propuestas por sí solas son suficientes, o bien, si para que exista la reactivación económica que buscan las instituciones públicas, debería dotarse de una complejidad mayor la oferta asociada a cada contexto urbano.

Resulta creciente el número de ciudades que adopta este tipo de iniciativas vinculadas al arte urbano; pero existen consecuencias sorprendentes, por inesperadas, tanto en Estados Unidos como en algunas ciudades europeas. La

introducción del arte urbano como expresión artística en la renovación de barrios, junto con otros factores, tiene efectos en el mercado inmobiliario, que detecta el interés de implantación de nuevos negocios con un perfil más vinculado a lo creativo y tecnológico, y desplazan las actividades más tradicionales o “de barrio”. Esta dinamización atrae nuevos inquilinos con un mayor poder adquisitivo provocando una subida de precios en el mercado inmobiliario local, desplazando así a los residentes históricos en un proceso de elitización residencial, la denominada gentrificación (Abarca, 2016). El interés y atractivo que genera el proceso de renovación en su estadio inicial, con la introducción de elementos identitarios, alternativos y diferenciadores dentro de la dinámica de un barrio, acaba por ceder a intereses y modas que lo convierten en un espacio estandarizado y repetitivo (Sorando y Ardura, 2016).

#### 4. Arte mural y acción social

El artista urbano suele ser, originariamente, un nómada que conoce en profundidad los espacios de oportunidad en su propia ciudad, desarrolla un trabajo condicionado por la escala humana y con escasos medios, alejado de los canales de comercialización. Su objetivo principal es interactuar con la sociedad a través de la provocación —pintar sobre paredes sin permiso, lanzar mensajes para sacudir conciencias o sacar de la indiferencia a los transeúntes—. Cualquier superficie se puede convertir en un lienzo disponible para su producción creativa proscrita. El encuentro fortuito, la sorpresa de quien recorre la ciudad y se da de bruces con la obra, forma parte de esa transformación de la experiencia perceptiva de un lugar. Sus obras no se crean pensando en perdurar, sino con la intención de lanzar una idea asociada a un espacio y a un tiempo, por lo que después se deja desvanecer, para dejar paso a otra idea en otro tiempo.

La aparición de los *graffitis* como expresión de una comunidad se ha producido sistemáticamente en las áreas más desfavorecidas o apartadas, en esos “no lugares” (Augé, 1992) que adquieren protagonismo por efecto de las pintadas. Hoy la actitud ha cambiado, la exploración creativa de la ciudad como medio de comunicación se lleva un alto presupuesto de limpieza y mantenimiento de fachadas públicas y privadas; por ello, es la propia administración quien ha planteado una vuelta de tuerca, institucionalizando acciones de regeneración urbana y social entre las que se incluyen talleres e iniciativas que implican el arte urbano. Los programas de educación se han convertido en un medio para llegar a los jóvenes con propuestas de acción en las que consiguen tener su espacio identitario propio en la esfera social pública de la ciudad, a la vez que aprenden técnicas plásticas y experimentan la planificación de un proyecto creativo. En todos estos casos la intervención artística ejerce una “acción-transformación” que busca que el individuo o la colectividad se identifique simbólicamente con el lugar, apropiándose del espacio y generando vínculos, dado que las personas y los espacios construyen lugares (Vidal y Pol, 2005).

El potencial del graffiti como sistema de comunicación social que vulnera el código de reglas de convivencia establecido, supone un gran atractivo para los jóvenes; a los que desde las instituciones públicas se ofrece talleres de aprendizaje y se programan actividades colectivas que les permiten tener visibilidad. A cambio, la creatividad artística queda condicionada a un espacio, un tiempo y temáticas supervisadas. Esta planificación de la acción social tiene diferentes vertientes organizativas. Una es fomentar la participación en el espacio público y utilizar el arte como terapia, enfocado a distintos colectivos con la finalidad de una mejor integración social, como hace el colectivo Hormiga Azul en Cádiz. Otro campo de acción diferente deriva de la creación de oficinas municipales para regular la actividad del *graffiti*. Este es el caso de Murcia con la Oficina Municipal del Graffiti dependiente de la Concejalía de Fomento del Ayuntamiento, encargada no sólo de la limpieza de “*graffitis* no autorizados” o “actos vandálicos”, sino también para fomentar lo que denominan “murales urbanos de calidad”, tal y como se explica en la propia web del Ayuntamiento [<http://www.murciaciudadostenible.com/es/que-hacemos/oficina-graffiti.htm>]. El proyecto de Murcia también fomenta iniciativas para la participación ciudadana o de artistas urbanos dentro de diferentes campañas.

#### 5. Aprendiendo de la ciudad sensitiva

La ciudad contemporánea se aprehende como un artefacto organizado en base a un sistema de redes y relaciones, visibles e invisibles, reales y virtuales, de carácter multiescalar y cada vez más enmarañado; estas redes y relaciones, le otorgan a la ciudad una condición resiliente en la que las comunidades perviven, pero donde los rasgos identitarios se diluyen. La esencia de un lugar —el *genius loci* romano—, es más que la suma de los elementos que conforman su espacialidad (Goldberger, 2009); también hay que considerar las formas de convivencia de la población que lo habita.

Por ello, en las últimas décadas se incorporan a la descripción morfológica de datos objetivos y elementos que configuran la escena urbana, otros factores subjetivos como son el comportamiento, la experiencia y las



preferencias de los usuarios, que dotan de simbolismo los espacios de relación y son los que definen la ciudad sensitiva. Una de las líneas de trabajo tradicionales para la comprensión de los procesos sociales ha sido establecer su relación con las diversas expresiones artísticas y su materialización, sabido que el arte es un catalizador de emociones. A través de sus intervenciones en el espacio público, los artistas urbanos han utilizado su propuesta artística como herramienta eficaz, tanto a nivel colectivo como individual, para la transmisión de ideas y proposición de lecturas alternativas sobre el contexto físico, social o político.



Fig.11. “Dios mío, ayúdame a sobrevivir a este amor mortal” de Dimitri Vrubel, Berlín, 1990 (restaurada en 2009). Realizado sobre los restos del Muro de Berlín. Sátira del beso entre Leonid Brézhnev y Erich Honecher en 1979. Fuente: [www.eastside-gallery-berlin.de](http://www.eastside-gallery-berlin.de)

Sin alterar la configuración física del lugar en el que se insertan, el graffiti en la escena pública, al igual que el tatuaje lo hace sobre la piel de quien lo lleva, guía la mirada y proporciona un trasfondo ideológico que interviene en la experiencia de quien lo observa. Se genera una narrativa nueva a través de la elección deliberada y cuidadosa del tema, el lugar, el diseño y su escala. Trazando un paralelismo entre la técnica del tatuaje y el arte urbano, podemos ver cómo en el primero ha habido una evolución desde las formas primigenias de marcar la piel y el simbolismo relacionado con el poder o las creencias religiosas, que, a través de los años, ha ido ganando complejidad introduciendo un código propio que hace reconocibles las identidades sociales para, finalmente, convertirse en una práctica estética distanciada del sentido de concepción original.

El arte urbano ha tenido una evolución similar, desde los primeros graffiti de trazo tipográfico a composiciones más sofisticadas, reivindicativas de cuestiones sociales y políticas, que han ido desactivándose paulatinamente hasta transformarse en la última década en un instrumento para la regeneración urbana. En origen, un *graffiti* no se creaba pensando en su perdurabilidad, sino en generar una propuesta en un momento y un lugar y que, posteriormente, el paso del tiempo dejara paso a otras ideas sobre la pátina desdibujada. Ahora los *graffitis* se restauran y se protegen como emblema, perdiendo una vez más parte de su naturaleza nómada y fugaz.

Otro cambio con respecto al posicionamiento original de los artistas urbanos procede de la utilización de estas obras como reclamo institucional, en la medida que: se pierde la improvisación y el efecto sorpresa de los lugares en los que surge la oportunidad para el arte efímero; existe un encargo; hay un plazo temporal; se delimitan lugares precisos en los que trabajar; y, por último, se parte de una estrategia global diseñada de antemano. Esto no es algo nuevo, el arte ha formado tradicionalmente parte de la oferta cultural y turística diferencial entre ciudades, configurando itinerarios y marcando hitos que han condicionado la forma de comprender la ciudad o de moverse

por ella. La instrumentalización de la técnica artística, la vanalización de las temáticas, el control de los espacios, la comercialización, han eliminado el toque contestatario y reivindicativo que antaño tuvo, y ha transformado las propuestas murales en encargos de autor. La fuerza e influencia de esta forma de comunicación gráfica queda patente desde el momento en que ha pasado de ser una práctica proscrita a formar parte de catálogos artísticos institucionalizados dentro del ámbito europeo. Posiblemente su atractivo en origen radica en la expresión libre de ideas en lugares insospechados, efecto que se diluye con la pérdida de espontaneidad que supone una actuación planificada. Pese a ello, el arte urbano sigue siendo uno de los modos de expresión que mejor conecta con la comunidad en la que se interviene: sorprende, educa, entretiene, mantiene la relación directa con el transeúnte proporcionando reflexiones e intercambios espontáneos, no está sujeto a la segmentación del público ya que pertenece a la esfera de los espacios libres de la ciudad y, por tanto, es accesible e inclusivo, y, tiene una influencia demostrada en los lugares en que se realiza proporcionando nuevas lecturas para un mismo espacio y facilitando nuevas señas de identidad para cualquier espacio público.

## 6. Bibliografía.

- ABARCA, J. *El Postgraffiti, su escenario y sus raíces: Graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010. ISBN: 978-84-693-8291-2.
- ABARCA, J. "Qué es en realidad el arte urbano" [en línea] *Urbanario*. Blog <http://urbanario.es>. Madrid, 2009. ISSN 2255-1239. Consultado en abril 2017.
- ABARCA, J. "Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?" [en línea] *Urbanario*. Blog <http://urbanario.es>. Madrid, 2016. ISSN 2255-1239. Consultado en abril 2017.
- AGRYZKOV, T. et al. "Analysing successful public spaces in an urban street network using data from the social networks Four-square and Twitter". *Applied Network Science*. 2016, 1:12. ISSN: 2364-8228. DOI 10.1007/s41109-016-0014-z
- AJUNTAMENT DE CALVIÀ. Espacios BetArt 2016. [en línea] Mallorca. <http://calvia.com/web/>. Consultada en mayo 2017.
- AUGÉ, M. *Los "no lugares". Introducción a una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa editorial, 1992. ISBN: 84-7432-459-9
- BALLAZ, X. "El graffiti como herramienta social. Una mirada psicosocial a las potencialidades críticas del arte urbano". En: MARQUEZ ALONSO, I., FERNANDEZ LIRIA, A., PEREZ SALES, P. (eds.) *Violencia y Salud Mental. Salud mental y violencias institucional, estructural, social y colectiva*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2009. p. 131-144. ISBN: 978-84-9528-746-5
- BALLAZ, X. y CRESPO, E. (colectivo DIFUSOR). Intervencions artístiques en els paisatges de la perifèria. En: NOGUÉ, J., et al. *Franges. Els paisatges de la perifèria*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya, 2012. p. 278-296. ISBN: 978-84-615-3681-8.
- BÁSCONES, P. "El arte como agente de revitalización urbana mediante la participación ciudadana" En FERNÁNDEZ QUESADA, B. y LORENTE LORENTE, J.P. (eds.), *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009. pp. 145-162. ISBN: 978-84-7733-137-7
- BERGER, P.L. y LUCKMANN, T. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1995. 233 p. ISBN: 978-95-051-8009-7.
- BLANES PÉREZ, E. et al. "CUT-UP CITY. El ready-made como experimento urbano". [i2] *Innovación e Investigación en Arquitectura y Territorio*. 2015, 3(1): 15 p. DOI:10.14198/i2.2015.3.05
- BLANCHÉ, U. *Banksy. Urban art in a material world*. Tectum Verlag, 2016. 253 p. ISBN: 978-3-8288-3541-2
- CACCIARI, M. *La ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010. ISBN: 978-84-252-2331-0
- CELDRÁN, H. "Thierry Noir, el primer artista que pintó sobre el Muro de Berlín" [en línea] *20minutos*, 2014. <http://www.20minutos.es>. Consultado en junio 2017.
- CHILDS, M.C. *Urban Composition: developing community through design*. New York: Princeton Architectural Press, 2012. 144 p. ISBN: 978-1-61689-052-0
- DELGADO, M. *Sociedades movedizas*. Barcelona: Anagrama. 2007 ISBN: 978-84-339-6251-5
- FARIÑA TOJO, J. "No puedes zapearlo, no puedes ignorarlo". [en línea] <https://elblogdefarina.blogspot.com.es>. Madrid, 2012. Consultado en marzo 2017.
- FERNÁNDEZ QUESADA, B. Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las

salidas a los circuitos convencionales: Estado Unidos 1965-1995. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona- Centre de Recerca Polis, 2004. pp. 158. ISBN: 84-475-2766-2

GABARRE, A. "Sancti-Petri, Un pueblo que no quiere morir". [en línea] *Diseño de la ciudad*. 2014, 91 p 12-13. <https://disenode-laciudad.es/ONI792MAC012/DC91.pdf>

GARCIA-MAYOR, C. y SERRANO-ESTRADA, L. "Arquitectura y escena urbana: influencia de las regulaciones estéticas en la percepción del espacio público". En el *VI Jornadas Arte y Ciudad. III Encuentros Internacionales*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014. pp. 145-150. ISBN: 978-84-606-9564-6

GAVIN, F. *Creatividad en la calle: nuevo arte underground*. Barcelona: Blume, 2008. 128 p. ISBN: 978-84-9801-263-7

GISBERT ALEMANY, E. "An Architecture by means of Anthropology. Beyond learning the tools of social science". [I2] *Innovación e Investigación en Arquitectura y Territorio*. 2016, 4(1): 8 p. DOI:10.14198/i2.2016.4.05

GOLDBERGER, P. *Why Architecture Matters*. New Haven, CT:Yale University Press, 2009. 288 p. ISBN: 978-0-300-15577-8

JARQUE, F. "El arte marca su territorio" [en línea] El País. Madrid: 2008.<https://elpais.com/diario/2008/06/14/babelia>

LÓPEZ BAEZA, J., SERRANO-ESTRADA, L., NOLASCO-CIRUGEDA, A. "Percepción y uso social de una transformación urbana a través del social media. Las setas gigantes de la calle San Francisco". [I2] *Innovación e Investigación en Arquitectura y Territorio*. 2016, 4(2): 19 p. DOI:10.14198/i2.2016.5.03

MARTÍ, P., SERRANO-ESTRADA, L. y NOLASCO-CIRUGEDA, A. (2017) "Using locative social media and urban cartographies to identify and locate successful urban plazas". *Cities*. Elsevier. 2017, 64, pp.66-78. ISSN 0264-2751

MARTIN, C.W. "Tattoos as Narratives: Skin and Self". *The Public Journal of Semiotics*. 2013, IV (2).

MARTÍNEZ MEDINA, A. (2016) "Dynamic cities- Ciudades Dinámicas: Una propuesta simbólica para un mundo caótico". [I2] *Innovación e Investigación en Arquitectura y Territorio*. 2016, 4(2): 10 p. DOI: 10.14198/i2.2016.5.11

PÉREZ PAYÁ, M.D. "Aproximación metodológica al paisaje y sus cicatrices. El caso de la cantera y de las torres de la huerta de Alicante". Repositorio Institucional RUA [en línea] Universidad de Alicante, 2016. <http://hdl.handle.net/10045/64408>

PINK, S. Mobilising Visual Ethnography: Making Routes, Making Place and Making Images. Forum: Qualitative Social Research, FQS 2008, Vol. 9 (3), Art. 39. ISSN 1438-5627. DOI: <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-9.3.1166>.

PINK, S. *Advances in Visual Methodology*. Sage. London. 2012, 288 p. ISBN: 978-08-570-2849-5

SOLÀ-MORALES, I. "Terrain vague" publicado en *Territorios*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. pp. 181-193. ISBN: 978-84-252-1864-4.

SORANDO, D. y ARDURA, A. *First we take Manhattan. La destrucción creativa de las ciudades*. Madrid: Editorial Los Libros de la Catarata, 2016. 176 p. ISBN: 978-84-900-97159-8.

TRACHANA, A. "La ciudad sensible. Paradigmas emergentes de espacios informales y usos alternativos del espacio urbano", *Urban*. 2013, NS05, pp.97-111.

TUAN, Y-F. *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*. New York: Columbia University Press, 1990, 260 p. ISBN: 978-0-231-07395-0

VIDAL MORANTA, T. y POL URRÚTIA, E. La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de Psicología* [en línea], Universitat de Barcelona. 2005, 36, 3. pp. 281-297. ISSN: 0066-5126

## Biografía

### Clara García-Mayor

Doctora arquitecto. Investigadora y docente del Área de Urbanística y Ordenación del Territorio, Universidad de Alicante. ORCID ID: [orcid.org/0000-0002-7714-3363](https://orcid.org/0000-0002-7714-3363)

PhD in Architecture. Researcher and Lecturer in the Urban Design and Regional Planning Unit, at Building Sciences and Urbanism Department of the University of Alicante. ORCID ID: [orcid.org/0000-0002-7714-3363](https://orcid.org/0000-0002-7714-3363)